

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

EL IDEARIO PALAFOXIANO Y LA MÚSICA DE JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA: EL SALMO *DIXIT DOMINUS* Y EL CREDO DE LA MISA *EGO FLOS CAMPI*

LUISA VILAR-PAYÁ

Universidad de las Américas Puebla, Cholula

La crónica contemporánea escrita por Antonio Tamariz y Carmona (1617-1683) documenta la participación de Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664) en la preparación de las ceremonias de consagración de la Catedral de Puebla (18 de abril de 1649)¹ y en el traslado de imágenes y procesiones que ocurrieron durante las dos semanas subsiguientes². A pesar de ello, hasta hace poco parecía que no habría manera de saber qué música podría haber seleccionado o compuesto para tan memorable ocasión el renombrado maestro de capilla³. Como expresara en 2001 María Gembero-Ustároz:

La cita de nombres concretos de músicos en descripciones de fiestas litúrgicas es bastante excepcional en esa época, lo que subraya la alta valoración que se tenía en Puebla a Gutiérrez de Padilla. No conocemos el repertorio concreto que se interpretó en estas celebraciones, pero muy probablemente fueron obras del propio Padilla⁴.

Afortunadamente, gracias a la relevancia y notoriedad de los proyectos emprendidos por el obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) –y dado que partió para España en medio de una complicada crisis política, dieciocho días después de la consagración de la catedral angelopolitana–, la información que existe sobre su gobierno y su salida es abundante y sirve para contextualizar el análisis de algunos

¹ Agradezco a la Arquidiócesis de Puebla los permisos otorgados para analizar los manuscritos y publicar las fotos que acompañan el estudio. El Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla se conoce también por la sigla RISM: MEX-Pc. La sigla que en este momento maneja el archivo es AHVCMP, con las actas capitulares en la Sección Gobierno y los manuscritos musicales en la Sección Música.

² Tamariz de Carmona, Antonio. *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1991, pp. 47 y 66.

³ Gutiérrez de Padilla trabajó en la catedral angelopolitana desde 1622 y recibió el nombramiento de maestro de capilla en 1629 después del fallecimiento de Gaspar Fernández. AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 3, libro 1627-1633, 25 de septiembre de 1629, fol. 119r. Para un recuento biográfico amplio, véase Gembero-Ustároz, María. “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”. *Palafox. Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 461-499; y Hurtado, Nelson. “Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles”. *Heterofonía*, XL, 138-139 (2008), pp. 29-65.

⁴ Gembero-Ustároz, M. “El mecenazgo musical de Juan de Palafox...”, p. 472.

libretes de coro que se conservan en el archivo del cabildo catedralicio. Dentro de este repertorio, las transcripciones más conocidas de las obras litúrgicas de Gutiérrez de Padilla parten de lo que hoy se conoce como Libro de Polifonía 15, un libro de facistol manuscrito enteramente dedicado al compositor⁵. Algunas de estas obras también se conservan en manuscritos menos estudiados, entre estos el Legajo 28 del archivo de cabildo de la misma catedral, que contiene un juego de ocho libretes donde varias obras del compositor aparecen junto con otras dos de Philippe Rogier (ca. 1561-1596)⁶. Como traté de demostrar en un artículo publicado en 2017, el orden en el que se copió este repertorio coincide con la secuencia cronológica y el tipo de celebraciones litúrgicas descritas por Tamariz en su libro de 1650 *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su catedral*⁷.

El análisis de estos manuscritos tan singulares continúa aquí desde una perspectiva metodológica diferente que estudia cómo la música –y no solo el texto– dirige nuestra atención a los hechos políticos e históricos que enmarcan la composición e interpretación de las obras contenidas en los libretes de coro del Legajo 28. El repertorio de estos libretes se compara ahora con la manera como Tamariz narra las misas, quién predica y qué matiz adquiere cada una de las tres que ocurren en el período que va de la consagración a la despedida del obispo (del 18 de abril al 3 de mayo de 1649).

Las celebraciones solemnes implicaban un ceremonial más complejo y con más asistencia de feligreses. Este tipo de coyuntura abría oportunidades para que las capillas musicales de la época intervinieran en el ofertorio o en la comunión con elaboraciones polifónicas⁸. Lo que se sabe hoy por estudios como el de Anthony Cummings es que la tendencia fue presentar como motetes textos del oficio del día. Coincidentemente, el esquema que emerge de la combinación de tres factores –el orden de copiado de las obras, las relaciones texto-música y las características particulares de cada celebración– conduce a conjeturar un posible plan de programación de algunos salmos del Legajo 28 como motetes que se cantarían en las misas celebradas por el obispo Palafox. Resultaría imposible trabajar dentro de los límites de un capítulo toda la música contenida en estos libretes; por ello, el estudio se concentra en dos obras que ayudan a profundizar en el posible origen y razón de ser del Legajo 28.

La publicación de 2017 no incursionó en el análisis de la música porque había asuntos más urgentes por cubrir. Primero, la producción de los libretes de coro tradicionalmente ha sido trabajada desde el punto de vista de su multifuncionalidad y no se ha pensado que alguno de estos juegos de partes podría haber sido elaborado para cubrir acontecimientos específicos como sería la consagración de una catedral o la despedida de un obispo. Segundo, aunque Gutiérrez de Padilla es un compositor conocido y las obras en cuestión tienen una adscripción indiscutible, desde la década de 1950 su recepción en

⁵ Me refiero a las transcripciones de Martyn Imrie, Ivan Moody y Bruno Turner publicadas a partir de los años 80 en *Mapamundi, Renaissance Performing Scores*, todas ellas basadas en el libro de polifonía 15 del AHVCMP, Sección Música. El cabildo catedralicio ordenó la elaboración de este libro el 2 de octubre de 1663, un año antes de que falleciera el compositor (AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 6, libro 1663-1668, 2 de octubre de 1663, fol. 70v). El libro se tenía ya copiado el 12 de mayo de 1671, fecha en que el chantre de la catedral lo mandó a encuadernar (AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 7, libro 1669-1675, 12 de mayo de 1671, fol. 124).

⁶ AHVCMP, Sección Música, Caja 10, Legajo 28.

⁷ Vilar-Payá, Luisa. “Lo histórico y lo cotidiano. Un juego de libretes de coro para la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox (1649)”. *Revista de Musicología*, XL, 1 (2017), pp. 135-176.

⁸ Cummings, Anthony M. “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”. *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 1 (1981), pp. 43-59.

términos de catalogación exhibe omisiones que era necesario aclarar. Tercero, no hay estudios publicados sobre la caligrafía de Gutiérrez de Padilla y, aunque todavía falta mucho que decir al respecto, una sección del artículo de 2017 se concentró en situar los manuscritos musicales en la primera mitad del siglo XVII y en mostrar semejanzas con la escritura de los villancicos que el compositor entregó a la catedral en 1628. Cuarto, como el orden de aparición de las obras resulta particularmente relevante, se necesitaba el detallado análisis de la composición física de cada librete: acomodo de folios, cosido y ubicación de obras. Quinto, era necesario mostrar que –además de la obvia inserción de los folios que contienen la obra para doble coro *Joseph Fili David* de Gutiérrez de Padilla– tres obras de menor extensión y cantidad de voces se copiaron posteriormente en los libretes del segundo coro: un *Stabat Mater* de Gutiérrez de Padilla y dos breves elaboraciones cuya ubicación depende de los lugares en donde quedaban caras de folios libres: *O Redemptor sume Carmen* del mismo Gutiérrez de Padilla y *Lumen ad revelationem* de Hernando Franco (Tabla 26.1). Finalmente, el artículo de 2017 dedicó un espacio considerable a exponer la manera como el motete *Super flumina Babylonis* de Rogier ayuda a situar estos libretes dentro de las circunstancias que rodearon la salida de Palafox de la Nueva España. Todos estos puntos se mantienen como base del presente capítulo, incluyendo la relación entre obras y posibles fechas de interpretación que se propone en el artículo de 2017. Al mismo tiempo, la investigación más detallada sobre cada pieza me ha ido llevando a ampliar los temas que se relacionan con los servicios donde se pudieron haber interpretado las obras y a revisar cuáles de ellas parecen estar escritas específicamente para la consagración de la catedral o la despedida del obispo Palafox.

Las doce primeras elaboraciones polifónicas aparecen en el mismo orden en todos los libretes, tal como se muestra en la Tabla 26.1. Ahora bien, los textos tienen más de una adscripción dentro del calendario litúrgico y sus posibilidades de uso aumentan de acuerdo a las costumbres de la época. Por ejemplo, la *Salve Regina* no es la antífona mariana indicada para el tiempo de Pascua en el que se consagra la catedral, pero durante todo el año se cantaba como himno en procesiones⁹. Por otro lado, dentro del período señalado, un salmo como el *Dixit Dominus* aparece en el Pontifical como parte de la ceremonia de consagración y en el Breviario Romano como salmo de vísperas de domingo y de varias fechas del Propio de los Santos¹⁰. Por encima de estas posibilidades, las funciones que pudieron haber cubierto las obras de estos libretes en el período que va del 18 de abril al 3 de mayo de 1649 emergen gracias a las relaciones de correspondencia entre los factores que se han venido mencionando: por un lado, los servicios, fechas y situaciones que recoge Tamariz y, por el otro, el orden específico con el que las elaboraciones polifónicas se copiaron en los libretes de coro.

⁹ Marín López, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén y Sociedad Española de Musicología, 2012, vol. 1, p. 114. La *Salve* también se cantaba en polifonía en el servicio de la *Salve* de los sábados, una práctica que se tiene registrada en la Catedral de Puebla por primera vez en el acta de cabildo del 19 de enero de 1560. Véase Pérez Ruiz, Bárbara. “Una antífona y tres maestros de capilla”. *Historia de la música en Puebla*. Gustavo Loyola Medina (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2010, pp. 63-78, p. 65.

¹⁰ El Pontifical es el libro de celebraciones de los obispos. El Breviario contiene los textos que componen las horas del Oficio a lo largo del año y se divide en cinco partes. Las tres primeras son el salterio, que incluye los textos de los salmos, el Propio del Tiempo, que tiene textos de todos los días de la semana de acuerdo al año litúrgico romano, y el Propio de los Santos, que tiene las celebraciones de acuerdo al día del calendario. El cuarto apartado ofrece textos comunes y el quinto cubre situaciones especiales, por ejemplo, las celebraciones de aniversario de dedicación de las iglesias. El Breviario contiene también una matriz de rangos y rúbricas que explican qué hacer cuando una celebración del Propio del Tiempo coincide con otra del Propio de los Santos.

Tabla 26.1: Obras del Legajo 28 de la Catedral de Puebla (AHVCMP, Sección Música).

Orden	Obra	Autor	Voces
1	<i>Ego flos campi</i>	Gutiérrez de Padilla	8
2	Misa a 8	Anónimo	8
3	<i>Laudate Dominum in sanctis</i>	Philippe Rogier	8
4	<i>Super flumina Babylonis</i>	Philippe Rogier	8
5	<i>Domine ad adjuvandum me festina</i>	Gutiérrez de Padilla	8
6	<i>Dixit Dominus</i>	Gutiérrez de Padilla	8
7	<i>Salve Regina</i>	Gutiérrez de Padilla	8
8	<i>Mirabilia testimonia tua</i>	Gutiérrez de Padilla	8
9*	<i>Vexilla regis / Quo vulneratus</i>	Gutiérrez de Padilla	5
10*	<i>Beata cuius brachiis / Arbor decora</i>	Gutiérrez de Padilla	4
11	<i>Exultate justi</i>	Gutiérrez de Padilla	8
X**	<i>Joseph fili David</i>	Gutiérrez de Padilla	8
12	<i>Stabat Mater</i>	Gutiérrez de Padilla	4
X***	<i>O Redemptor sume Carmen</i>	Gutiérrez de Padilla	4
X***	<i>Lumen ad revelationem</i>	Hernando Franco	5

* Estrofas del himno *Vexilla Regis*.

** El *Joseph fili David* es una inserción que generalmente aparece después del *Exultate justi*, excepto en el Tiple del Coro 1, en donde aparece entre las estrofas del himno *Vexilla regis* (9 y 10) y en el Alto del Coro 2, en donde se insertó después del *Mirabilia*.

*** Estas dos últimas piezas se copiaron en caras de folios que quedaban libres.

Las primeras once obras de cada librete aparecen en la Tabla 26.2 con anotaciones que las contextualizan: en sangría y debajo de cada obra se encuentra una pequeña descripción que explica la función litúrgica del texto y/o se incluye alguna cita de Tamariz que ayude a resumir el acontecimiento señalado en la columna de fechas y celebraciones. El número de página de la edición moderna de Tamariz se coloca junto a los comentarios porque permite ver el orden de narración que sigue el cronista. Cabe resaltar que Tamariz nunca da títulos de obras musicales ni menciona los textos litúrgicos de los motetes de Rogier o de Gutiérrez de Padilla. Estos datos surgen de la comparación entre el tipo de celebraciones descritas por el cronista (misas, vísperas, procesiones) y los textos de las elaboraciones polifónicas contenidas en los libretes de coro.

Tabla 26.2: Comparación del orden de obras del Legajo 28 del AHVCMP y el calendario de servicios religiosos descrito en la crónica de Antonio Tamariz de Carmona.

OBRAS, LITURGIA Y CRÓNICA DE TAMARIZ		FECHAS	
1. <i>Ego flos campi</i> de Gutiérrez de Padilla			C O N S A G R A C I Ó N
“... perfecta y consumada la consagración, mudando ornamentos blancos, dijo nuestro ilustrísimo Prelado, misa de pontifical” [p. 58].		Domingo 18-04-1649 de Palafox	
2. Misa a 8, anónima			
“... y después con ser las dos de la tarde, oyó [el obispo Palafox] misa del capellán en acción de gracias, con la misma devoción y fervor que si no hubiese precedido un trabajo tan excesivo” [p. 59].		Domingo 18-04-1649	
3. <i>Laudate Dominum in sanctis</i> de Philippe Rogier			
Uno de los salmos indicados en el Pontifical dentro de la ceremonia de consagración. También es salmo de laudes que se celebra al comienzo del día. Tamariz describe que las ceremonias del domingo comenzaron a las 6 de la mañana [p. 62].		Domingo 18-04-1649	
4. <i>Super flumina Babylonis</i> de Philippe Rogier			N O V E N A R I O
Salmo de vísperas de jueves. “Dijo su Señoría Ilustrísima misa de pontifical” y “Comenzó el novenario [...] celebráronse solemnes vísperas y completas, en que hizo el oficio el señor Obispo” [pp. 74 y 78].		Jueves 22-04-1649 de Palafox	
5. <i>Domine ad adjuvandum me festina</i> de Gutiérrez de Padilla			
Respuesta polifónica entonada por la capilla musical después de la invocación <i>Deus in adiutorium meum intende</i> con la que el celebrante comienza varias horas del oficio, entre ellas vísperas. Se cantaron vísperas solemnes durante todo el novenario [p. 68].		Durante el novenario en horas del oficio, entre ellas, vísperas	
6. <i>Dixit Dominus</i> de Gutiérrez de Padilla			
Salmo de vísperas de domingo y de vísperas del día de San Marcos, 25 de abril (de mayor rango).		Domingo 25-04-1649 de Palafox	
7. <i>Salve Regina</i> de Gutiérrez de Padilla			
Antífona que también se cantaba como himno en procesiones. Sobre el cierre del novenario Tamariz describe: “... dos lucidísimos carros triunfales con bellísimas pías, en cuyos centros se oían suaves voces que magnificaban las glorias y excelencias de la Purísima Virgen María” [p. 73].		Viernes 30-4-1649 Procesión por cierre de novenario	
8. <i>Mirabilia testimonia</i> de Gutiérrez de Padilla			C I E R R E
Salmo de nona de domingo y salmo de nona del día de San Atanasio, 2 de mayo (de mayor rango) [p. 89].		Domingo 02-05-1649 de Palafox	
9. <i>Vexilla regis/Quo vulneratus</i> (a 5) de Gutiérrez de Padilla y 10. <i>Beata cuius brachiis / Arbor decora</i> (a 4) de [Gutiérrez de Padilla]			
Estrofas del himno de vísperas del día de la Santa Cruz.		Lunes 03-05-1649	
11. <i>Exultate justi</i> de Gutiérrez de Padilla			
Salmo del introito del segundo domingo post pascua (día de la consagración). Caligrafía diferente, posiblemente se copió después.			

A la derecha de la Tabla 26.2, las obras y celebraciones se agrupan en tres apartados. El primero corresponde al día de la consagración. El segundo abarca lo relacionado con un novenario de vísperas y misas que empezó con las vísperas solemnes del miércoles 21 de abril y terminó con las procesiones y misa del viernes 30 de abril¹¹. El tercero y último se identifica como “cierre” e incluye la misa de despedida del obispo el domingo 2 de mayo y la celebración del día de la Santa Cruz, que Tamariz no menciona, pero que aparece representada en los libretes de coro con algunas estrofas del himno *Vexilla Regis*. Aunque el día de la Santa Cruz no se incluyera en el calendario de despedida al obispo, la elaboración de los libretes parece haber planeado la actividad de la capilla para esa importante fiesta religiosa que se celebra los días 3 de mayo; la presencia del himno *Vexilla Regis* ayuda a situarlos en un calendario litúrgico específico, con el *Mirabilia testimonia tua* previsto para el domingo 2 de mayo y el *Vexilla Regis* para el día siguiente.

Los salmos del Legajo 28 y las misas de Palafox

Como se mencionó anteriormente, la complejidad del ceremonial de las misas solemnes celebradas por un obispo aumentaba las posibilidades de actuación de la capilla musical y por ello es posible que las obras con textos del oficio se realizaran en el ofertorio o comunión de las misas, y no necesariamente en los servicios de vísperas del mismo día. La columna de fechas y la agrupación del lado derecho de la Tabla 26.2 permite observar que las misas de Palafox articulan el período estudiado, y que las que oficia como parte del novenario corresponden en el orden de los libretes con dos salmos de vísperas: *Super flumina Babylonis* y *Dixit Dominus*. Tamariz aclara que ambas son misas de Pontifical, lo cual subraya su importancia y solemnidad¹². Como es de esperarse, estas dos misas ocurren en los momentos más significativos del novenario: el inicio y el único domingo que cae dentro del período que va del miércoles 21 al viernes 30 de abril de 1649. (El período abarca diez días porque empieza con las vísperas del miércoles 21 y termina con la misa del viernes 30). De acuerdo a esta línea de argumentación, *Super flumina Babylonis* de Rogier pudo haber marcado el inicio del novenario de misas el jueves 22 de abril y *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla quedaría en la misa del domingo 25 de abril¹³. Respecto a la audición del motete de Rogier, cabe recordar que el texto describe uno de los momentos más dolorosos del destierro del pueblo judío y en ello coincide con la manera como Palafox vio su regreso a España. La posible relación de esta obra con el período de dos semanas y media que va de la consagración a la salida de Puebla del obispo (6 de mayo de 1649) se trabajó a fondo en el men-

¹¹ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, pp. 61-74.

¹² *Ibid.*, pp. 68 y 70.

¹³ El salmo de vísperas de domingo *Dixit Dominus* forma parte de las vísperas del domingo y del día de San Marcos, celebración de mayor rango que ese año cayó ese domingo 25 de abril. En celebraciones especiales, las catedrales podían realizar la misa del día del año (en este caso tercer domingo de Pascua) y no la que celebraba el santoral del día (en este caso, San Marcos); también se podían celebrar dos misas. No sabemos qué decisiones se tomaron en el contexto del novenario de misas realizado con motivo de la consagración, o en la misa de despedida del obispo. Sin embargo, los textos prescritos para el oficio del día no cambian: el *Dixit Dominus* queda indicado para el domingo 25. Lo mismo sucede con la despedida del obispo Palafox, ya que el *Mirabilia testimonia tua* está indicado para la hora nona del tercer domingo de Pascua, que coincidió con la celebración de San Atanasio, que tiene mayor rango. Cabe anotar que, a pesar de ser una fiesta muy popular, en ningún momento Tamariz menciona la celebración del día de San Marcos (que cae dentro del novenario); por el contrario, sí habla de la celebración de San Atanasio, que coincide con la misa de despedida del obispo (Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real novenario...*, p. 90). Las razones para que el obispo seleccionara precisamente el día de San Atanasio para despedirse de Puebla se explican con detalle en Vilar-Payá, L. “Lo histórico y lo cotidiano...”, pp. 154-155.

cionado artículo de 2017¹⁴. Aunque el presente capítulo no profundiza en esta pieza, la descripción que se hace en este capítulo del posible marco de interpretación del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla sirve también para comprender por qué un texto que habla sobre exilio pudo ser tan importante para el obispo. Por otro lado, la cantidad de repertorio de Rogier que se conserva en el archivo de cabildo de la catedral poblana y su aparición en estos libretes permite pensar que se trata de un compositor predilecto de Gutiérrez de Padilla y, casi seguro, del mismo Palafox¹⁵.

La presencia del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla provee un indicio importante para pensar que los salmos del Legajo 28 podrían estar más relacionados con las misas que con los servicios de Vísperas Solemnnes que también ofició el obispo¹⁶. En las celebraciones litúrgicas, los textos señalados en el Breviario Romano para cada día se cantaban siguiendo el tono de la antífona que les antecede y que aparece en los antifonarios de la época. El *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla pudo emplearse como parte del ceremonial, pero no como parte de la liturgia ya que está en tono 2 y las antífonas que le precederían en vísperas de ese domingo están en tono 8; además, ese día la fiesta de San Marcos, de mayor rango, coincidió con el tercer domingo de Pascua y también tiene antífona en tono 8. Esta situación del *Dixit* abona el argumento de que los libretes no se planearon para ser multifuncionales, sino específicos del momento. Para que la combinación de textos *Dixit Dominus-Mirabilia testimonia tua-Vexilla regis* que se presenta en el Legajo 28 resulte útil en otras fechas, tanto el *Dixit* como el *Mirabilia* deberían de estar en tono 8. Un librete con los dos salmos en tono 8 puede usarse en el tiempo de Pascua que incluye la fiesta de la Santa Cruz, pero también en el mes de septiembre, cuando a la celebración del Nacimiento de María Virgen del día 8 le sigue la celebración de la exaltación de la Santa Cruz el día 14. Tanto la antífona *Nativitas gloriosae* de las vísperas de la celebración mariana, como la antífona *O magnum pietatis* de las vísperas de la Exaltación de la Cruz están en tono 8. Lo mismo sucede con la antífona *Cum iucunditate* que precede el *Mirabilia* en la hora nona en esas fechas¹⁷.

Estas mismas razones llevan a pensar que el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla no fue compuesto pensando específicamente en las celebraciones de la consagración realizadas en tiempo de Pascua, sino que el maestro de capilla lo reutilizó por alguna otra causa que uno puede intentar explicar. Al respecto, hay que tener en cuenta que originalmente Palafox pensó en consagrar la catedral antes de Semana Santa, como se observa en el acta de cabildo municipal del 6 de febrero de 1649 en donde se solicita que “el señor alféres mayor don Gerónimo Péres de Salazar, capitán don Joan Gómes Vasconcelos y capitán don Joan de Carmona Tamarís y don Diego Machorro, regidores” vayan a ver a Palafox y pregunten “el tiempo para quando se a de abrir la iglesia; y lo traigan todo entendido, para que por parte de la ciudad se baya obrando como se debe”¹⁸. La respuesta del obispo aparece en la siguiente acta (9 de febrero):

[...] respondió su excelencia y lustrísima que a veinte y cinco de marzo, día de la encarnación, a de consagrar la iglesia nueva y celebrar en ella los oficios de semana santa; y pasada la pascua de resurrección comensará un

¹⁴ Vilar-Payá, L. “Lo histórico y lo cotidiano...”, pp. 144-155.

¹⁵ En el archivo de cabildo de la catedral poblana se conservan el libro de facistol *Missae sex Philippi Rogerii*. Madrid, Ex Typographia Regia, 1598 (AHVCMP-SM, L9) y la copia de varias obras en el libro de facistol 19 (AHVCMP-SM, L19). También hay obras copiadas en los libretes de coro: los motetes *Laudate Dominum in sanctis* y *Super flumina Babylonis* se conservan en los Legajos 28, 29 y 36 y las misas *Inclita stirps Jesse* y *Ego sum qui sum* en el Legajo 36 (AHVCMP-SM, Legajos, 28, 29 y 36).

¹⁶ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 68.

¹⁷ AHVCMP-Libros de coro-Antifonario n.º 8, *In festo Nativitate Sancte Mariae Virginis*, fols. 1v, 23v y 30r.

¹⁸ Acta de Cabildo Angelopolitano, 6 de febrero de 1649, fol. 263r, transcrita en *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*. Arturo Córdova Durana (coord.). Puebla, Honorable Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 2011, p. 89.

novenario, acudiendo las religiones por sus turnos a la festividad de misa y sermones hasta el medio día, que así la ciudad podrá disponer para las tardes lo que le pareciere y comunicarse los comissarios de la iglesia y ciudad, a quien también agradece y estima la demostración que hace. Y por la ciudad entendido, dixo: que para cumplir con su obligación, es bien se prevengan los mayores regocijos que se puedan¹⁹.

Esta situación ciertamente abre otra avenida para que el compositor escribiera un *Dixit* en tono 2 aunque, como consta en el acta, en ese momento el novenario ya estaba programado para las semanas de Pascua que preceden a la salida del obispo el 6 de mayo de 1649. Por otro lado, resulta lógico pensar que Gutiérrez de Padilla haya querido reciclar una obra suya si se considera que hay varias que parecen escritas específicamente para el período de dos semanas desglosado en la Tabla 26.2. Como veremos más adelante, la misa *Ego flos campi* presenta características que ayudan a probar la hipótesis de que fue compuesta específicamente como misa de consagración de la catedral angelopolitana. El *Domine ad adjuvandum me festina* –la respuesta polifónica que la capilla musical entona al principio de las horas del oficio– está escrito en tono 8 y muy posiblemente se elaboró para cantarse más de una vez durante el novenario. El *Mirabilia testimonia tua* también se cantaría en tono 8 en la hora nona. Esto, aunado a la relación que guarda el texto con la crónica de Tamariz, prácticamente garantiza que ese salmo se escribió para la hora nona que precedía la última misa de Palafox²⁰. Ante la existencia de varias obras de gran alcance que tienen una posibilidad clara de haber sido creadas exprofeso para el período analizado, resulta razonable pensar que Gutiérrez de Padilla también incluyera algunas que ya tenía escritas: posiblemente la *Salve Regina* para su uso en procesiones y otras funciones y, de manera más cierta, el *Dixit* y las estrofas del *Vexilla Regis*, las cuales no forman parte de las celebraciones descritas por Tamariz.

No obstante, de los distintos textos que componen el Oficio del tercer domingo de Pascua o el día de San Marcos, ¿por qué seleccionar para la misa del domingo 25 –o para alguna otra ceremonia relacionada con la consagración de la catedral– el *Dixit Dominus* y no otro salmo? ¿Por qué el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla y no el de otro compositor? Más allá de que el maestro de capilla quisiera incorporar una obra suya, la respuesta a estas dos preguntas parece estar en la combinación de otros tres elementos: la temática del salmo, el tratamiento que le da al texto Gutiérrez de Padilla y, particularmente, el significado que Palafox le imprime a la misa del domingo 25. Empezaremos por este último asunto.

El cabildo catedralicio, la misa del 25 de abril y las solicitudes del obispo al papa Inocencio X

Tomemos como punto de partida la Tabla 26.3, que resume las descripciones de Tamariz cuando reporta quiénes oficiaron y quiénes predicaron en cada una de las misas del novenario. Como puede verse, además de las dos donde celebra el obispo (jueves 22 y domingo 25), el novenario incluyó siete misas oficiadas por los más importantes miembros del cabildo de la catedral poblana; entre ellos están cuatro de los cinco más altos cargos denominados dignidades que, en orden de jerarquía, son el deán, el arcediano, el chantre, el maestrescuela y el tesorero.

¹⁹ Acta de Cabildo Angelopolitano, 9 de febrero de 1649, fol. 264v, transcrita en *Testimonios palafoxianos en el Cabildo Angelopolitano*..., p. 90.

²⁰ Vilar-Payá, Luisa. “*Dixit Dominus* y *Mirabilia testimonia tua* de Juan Gutiérrez de Padilla como reflejo del ideario de Juan de Palafox y Mendoza”. Conferencia en el I Congreso MUSAM (Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos”, Sociedad Española de Musicología). Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 5 de diciembre de 2017.

Tabla 26.3: Descripción de novenario por Antonio Tamariz de Carmona en *Relación y descripción del templo real...*, pp. 68-72.

Fecha	Descripción de la misa en la crónica de Tamariz
Jueves 22-04-1649	“Dijo su Señoría Ilustrísima misa de pontifical, predicó el reverendo padre fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, comisario general de la Seráfica Orden de San Francisco” [p. 68].
Viernes 23-04-1649	“cantó la misa el doctor don Alonso de las Cuevas Dávalos [arcediano], y predicó el padre maestro fray Francisco Gómez, prior del convento de Santo Domingo de esta ciudad” [p. 70].
Sábado 24-04-1649	“dijo misa el doctor don Alonso de Salazar Varaona, chantre de esta Santa Iglesia, y actual gobernador del Obispado; predicó el padre maestro fray Alonso Paz, de la orden de San Agustín” [p. 70].
Domingo 25-04-1649	“Dijo misa de pontifical su Señoría Ilustrísima , y predicó el reverendo padre maestro fray Juan de Herrera, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, varón insigne en estos reinos, padre más antiguo de la provincia de México, catedrático jubilado de vísperas de teología en aquella universidad y calificador del Santo Oficio” [p. 70].
Lunes 26-04-1649	“cantó misa el ilustrísimo señor doctor don Miguel de Poblete, maestrescuela de esta Santa Iglesia y electo arzobispo de Manila, y predicó el padre secretario del provincial de los carmelitas descalzos” [p. 71].
Martes 27-04-1649	“cantó la misa el tesorero de esta Santa Iglesia, don Manuel Bravo de Sobremonte, y predicó el padre fray Francisco de la Cruz, religioso de la reforma de San Pedro de Alcántara” [p. 72].
Miércoles 28-04-1649	“cantó misa el doctor don Luis de Góngora, canónigo más antiguo de esta Santa Catedral, y predicó el doctor don Nicasio Rubio, cura beneficiado del partido Guatemantla” [p. 72].
Jueves 29-04-1649	“dijo la misa el doctor don Alonso de Herrera, canónigo de esta Santa Iglesia , predicó el padre fray Andrés López, guardián del convento de San Francisco de esta ciudad” [pp. 72-73].
Viernes 30-04-1649	“cantó la misa el doctor Juan de León Castillo, canónigo de esta ilustrísima Catedral , y predicó el arcediano doctor don Alonso de las Cuevas Dávalos” [p. 73].

Se entiende que solo cuatro dignatarios oficiaran misas porque el cargo de deán –el de mayor jerarquía– se encontraba en proceso de litigio después del juicio que se le hizo el día 22 de septiembre de 1648 a Juan de la Vega por haberse aliado con el Virrey García Sarmiento de Sotomayor en una serie de acciones que se tomaron contra el obispo en 1647²¹. Para ese entonces, los enemigos de las reformas establecidas por Palafox habían logrado unir fuerzas con García Sarmiento y encarcelar a varios de los colaboradores más cercanos del obispo, aprehender y excomulgar al canónigo doctoral de la catedral angelopolitana Juan de Merlo, e inmediatamente después excomulgar al mismo obispo Palafox. Partiendo de una serie de misivas de los días 13, 15, 21, 24 y 25 de abril enviadas al obispo por fray Pedro de Quintana, el contador Martín de Rivera, fray Buenaventura y fray Juan Bautista Morales –todos ellos afines a Palafox–, Cayetana Álvarez de Toledo describe el momento previo al vuelco del destino que hizo que el obispo tuviera que mantenerse oculto del 17 de junio al 10 de noviembre de 1647:

Estos acontecimientos causaron consternación en las ciudades de Puebla y México, donde la mayoría de la población estaba del lado de Palafox. El contador del Tribunal de Cuentas Martín de Rivera, que se hallaba en la capital, informó al obispo que ‘si hasta aquí tenían los padres de la compañía de su parte la décima parte de esta ciudad,

²¹ El juicio de Juan de la Vega conforma el acta más larga y dura de toda la estancia del obispo en Puebla; AHVCMP, Sección Gobierno, Serie Actas, caja 4, 1648-1652, 22 de septiembre 1648, fols. 63v-71v.

hoy tienen, de ciento, uno, tanto horror ha hecho el papel que han impreso y la poca modestia con que se han portado'. Cuando desde el púlpito de la catedral metropolitana uno de los jueces leyó en voz alta el edicto de excomuniación de Merlo, la congregación reaccionó con tal indignación que se vio obligado a abandonar el edificio²².

El seguimiento que tenía Palafox –quien había sido virrey interino antes de la llegada de García Sarmiento de Sotomayor– lo hacía un blanco complicado, pero crucial:

Ninguna de las dos partes tenía la más mínima voluntad de llegar a un acuerdo. Velasco reconoció abiertamente que la cuestión de las licencias tenía poca o ninguna importancia, porque el verdadero objetivo al nombrar a los jueces conservadores era echar a Palafox de Nueva España. En un gesto desesperado, Palafox intentó inhabilitar a los jueces dominicos y a los cargos públicos que previsiblemente les ayudarían en sus propósitos, comenzando por el alcalde de Puebla, don Agustín de Valdés y Portugal. Los jueces, no obstante, fueron rápidos en reaccionar y el 4 de mayo Palafox fue excomulgado²³.

Cuando la noticia llegó a Europa, tanto el rey Felipe IV como el papa Inocencio X respaldaron al obispo, pero la insistencia de sus adversarios y la negativa de Palafox a negociar fue tal que en el transcurso del año siguiente el rey le envió dos cédulas requiriendo su regreso (14 de febrero y 2 de junio de 1648). La segunda cédula ordenaba “que no se retrasara más y saliese de inmediato rumbo a España”²⁴. Los cargos que ostentaban los involucrados en las disputas el día de la consagración denotan la intención del rey de dispersar los grupos antagónicos. Para el 18 de abril de 1649, día de la consagración de la catedral, García Sarmiento de Sotomayor ejercía ya el cargo de Virrey del Perú y, aunque todavía residían en Puebla, Juan de Merlo era el obispo electo de Honduras y Miguel de Poblete, maestrescuela de la catedral poblana, aparecía ya como arzobispo electo de Manila²⁵.

Independientemente de estos últimos nombramientos, la asignación de las misas del novenario refleja de manera estricta el orden jerárquico del cabildo angelopolitano, ya que después del arzobispo celebraron misa Alonso de las Cuevas Dávalos (arcediano), Alfonso de Salazar Varaona (chantre), Miguel de Poblete (maestrescuela), Manuel Bravo de Sobremonte (tesorero), Luis de Góngora (canónigo más antiguo), Alonso de Herrera (canónigo) y Juan de León Castillo (canónigo). Asimismo, la misa que cierra el novenario es la única en donde el celebrante y el predicador son miembros del cabildo catedralicio (Tabla 26.3). Esta misma misa de cierre de novenario sirve para ratificar el orden jerárquico, ya que la máxima dignidad de ese momento, el arcediano, cierra el ciclo como predicador. Por otro lado, siete predicadores vienen del clero regular, dos son franciscanos y el resto representa a los dominicos, agustinos, mercedarios, carmelitas y religiosos de la reforma de San Pedro de Alcántara. No hay ningún jesuita, seguro porque los dirigentes de la Compañía fueron quienes más se opusieron a las reformas promulgadas por el obispo, aunque tampoco estaban solos, ya que en los jurados que habían excomulgado a Merlo y Palafox había dominicos. Además, la oposición a las reformas establecidas por el obispo se dio en diferentes órdenes del clero regular y también incluyó al secular. Ahora bien, en la misa de Pontifical oficiada por Palafox el domingo 25 predica “el reverendo padre maestro fray Juan de Herrera, de la orden de Nuestra Señora de la Merced, varón insigne en estos reinos, padre más an-

²² Álvarez de Toledo, Cayetana. *Juan de Palafox. Obispo y virrey*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons Historia, 2011, p. 304.

²³ *Idem*.

²⁴ *Ibid.*, pp. 336-337.

²⁵ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, pp. 42, 47, 51 y 96.

tigo de la provincia de México, catedrático jubilado de vísperas de teología en aquella universidad y calificador del Santo Oficio”²⁶. No sabemos el contenido del sermón de fray Juan de Herrera pero, independientemente del tema que abordara, su sola presencia refrendaba la dignidad y autoridad episcopal enviando una incuestionable señal de apoyo a Palafox y recordando la invalidez de su excomunión.

El mensaje que se intentaba dar con la presencia de Herrera como predicador se esclarece todavía más cuando se consideran las cartas que el obispo envió a Roma a principios de 1649: la famosa carta del 8 de enero dirigida al papa Inocencio X –a quien Palafox conocía personalmente– y la carta de acompañamiento dirigida al Secretario de Estado, Cardenal Panziroli, fechada el 30 de diciembre de 1648. En la última, poco conocida, Palafox sintetiza y enumera las razones por las que le escribía a Inocencio X. Llama la atención que, de cuatro cosas que dice solicitar, la cuarta repite e insiste en el tema con el que inicia:

Solo pido y suplico cuatro cosas a su Beatitud como fruto de los trabajos que he padecido, sujeto en todo a su infalible y Apostólica censura. La primera, que se sirva de mandar que el uno de los Conservadores (porque el otro ya murió de repente, sin confesión ni sacramentos y descomulgado) y los religiosos Jesuitas principales promovedores de estos escándalos [...] sean llamados a Roma por mano de sus mismos generales, *para que sean absueltos por el mismo obispo de los Ángeles cuya jurisdicción despreciaron* y que conste públicamente que semejantes excesos no los consiente ni tolera la Santa Sede apostólica [...]. La segunda, que se sirva su Santidad de que se declare que los regulares no pueden ser Conservadores contra los Obispos, ni contra sus Vicarios Generales [...]. La tercera, que ningunos Conservadores, *etiam* los legítimamente nombrados, puedan prender ni encarcelar ni desterrar ni descomulgar a los Obispos, porque no queden acéfalos y sin cabeza espiritual los pueblos, pues basta que puedan obrar contra sus Vicarios Generales, con que se excusarán tantos escándalos como los que aquí han sucedido, y para que en otras Provincias no puedan suceder [...]. La cuarta y principal y muy conveniente a la Iglesia católica, que, pues su Santidad puede fácilmente reconocer con su admirable juicio y excelente sabiduría y experiencia cuántos daños causa en la Iglesia la potencia y riquezas de los Padres Jesuitas, y las quejas de todos los estados así eclesiásticos como seculares [...]. Solo suplico y pido la absolución para ellos, *y que esta la reciban de mi persona*, para que con eso quede en todo crédito y autoridad la Dignidad episcopal, y los otros tres puntos que con este he referido arriba, que todos miran a la conservación, autoridad y decoro de la eclesiástica jurisdicción; porque de otra manera no se podrán como conviene gobernar las almas, y más en tan remotas Provincias²⁷.

El predicamento de Palafox, junto con la incomodidad y enojo que sentía, emerge con claridad en este documento, en el que solicita que Roma establezca un precedente legal y que se reglamente que un jurado regional no pueda excomulgar a un obispo. Obviamente, la excomunión lo lastimó en todos los sentidos políticos y personales imaginables y el salmo *Dixit Dominus* tiene un verso que se torna fundamental en este contexto: “Tú eres sacerdote para la eternidad según el orden de Melquisedec” (ver líneas 15 y 16 en Tabla 26.4; la numeración de líneas en esta Tabla corresponde a un análisis musical y no literario)²⁸. La presencia de este verso ciertamente da una razón para incluir el salmo el domingo 25

²⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁷ El énfasis es de la autora. ASV, Segr. Stato, Vescovi e Prelati, vol. 24, fols. 213r-217r; *Risposta alle osservazioni dei Consultori Storici nella Seduta del 24 settembre 2002*. Roma, 2003, pp. 248-252, citado por Ildefonso Moriones, Postulador General O.C.D. y de la Causa de Juan de Palafox, quien reproduce la carta completa en Moriones, Ildefonso. “Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X y su valor histórico”. *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*. Ricardo Fernández Gracia (coord.). Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 272-276.

²⁸ Como explica Félix Torres Amat: “El sacerdocio de Aarón quedó abolido. Y subsistirá eternamente el de Jesu-Cristo, que se ofreció a sí mismo en la cruz como víctima de propiciación al Eterno Padre. De este sacerdocio fue figura el de Melquisedec, quien ofreció pan y vino al Altísimo, y bendijo a Abraham y a su posteridad”. Torres Amat, Félix. *Los salmos de David traducidos de la vulgata latina al español*. Madrid, Imprenta de León Amarita, 1824, p. 144.

cuando oficia el obispo y predica un distinguido calificador del Santo Oficio en una misa que manifiestamente subraya la jerarquía romana y episcopal: la audición del *Dixit* en versión polifónica resulta una forma efectiva de conectar y externar la mención de Melquisedec que ocurre en la plegaria eucarística que, en la misa tridentina, el sacerdote reza en silencio como parte del canon que finaliza la consagración: “ofrecemos [...] el Pan Santo de la vida eterna y el Cáliz de perpetua salvación [...] que te ofreció tu Sumo Sacerdote Melquisedec: sacrificio aquel santo, hostia inmaculada”²⁹.

El *Dixit Dominus* de Juan Gutiérrez de Padilla

La inclusión del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla en la misa del domingo 25 –o en algún otro momento de particular carga simbólica relacionado con la consagración– se puede justificar desde varias perspectivas. Una de ellas –pero no la única– es justamente el tratamiento que le da el compositor al verso “Tú eres sacerdote para la eternidad”. Resulta claro que la obra fue escrita para ser utilizada en la liturgia y no solo como motete independiente: los versos se presentan en el habitual procedimiento de *alternatim* y la elaboración polifónica incluye doxología. Al mismo tiempo, la manera como Gutiérrez de Padilla plantea el arribo y desarrollo del verso lleva a pensar que este salmo polifónico pudo haber sido compuesto en los últimos años de Palafox en Puebla, posiblemente cuando regresa de las persecuciones de 1647. Si bien la ubicación del verso a la mitad del salmo lo convierte en un punto lógico en donde crear una división bipartita, esta es una de tantas aproximaciones al texto que no siempre ocurre, como lo demuestra el *Dixit* que compuso unas décadas después Antonio de Salazar (ca. 1650-1715) y que también se encuentra en el archivo de la Catedral de Puebla³⁰. Además, en Gutiérrez de Padilla, la división se da con particular énfasis y con otras características adicionales que embonan con el período y situaciones que aquí se estudian.

La columna de la derecha de la Tabla 26.4 marca cinco arribos en la tríada final del modo que son los únicos en donde los dos coros resuelven de manera simultánea en una cadencia que está también subrayada por la duración de la última nota y por la utilización de un silencio que antecede el comienzo del siguiente enunciado (ver final del Ejemplo musical 26.1)³¹.

²⁹ “ofrecemos a tu Majestad, de entre tus dones y dádivas [...] el Pan Santo de la vida eterna y el Cáliz de perpetua salvación, sobre los cuales dignate mirar con ojos favorables y semblante apacible, y aceptarlas como tuviste a bien aceptar los dones de tu siervo el inocente Abel, y el Sacrificio de nuestro Patriarca Abrahán, así como también el que te ofreció tu Sumo Sacerdote Melquisedec: sacrificio aquel santo, hostia inmaculada” [“Offerimus praeclarae majestati tuae de tuis donis ac datis hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam, Panem sanctum vitae aeternae, et Calicem salutis perpetuae. Supra quae propitio ac sereno vultu respicere digneris; et accepta habere, sicut i accepta habere dignatus es munera pueri tui justus Abel, et sacrificium patriarchae nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam”].

³⁰ AHVCMP, Sección Música, Legajo 19. Transcripción en Pérez Ruiz, Bárbara. *Antonio de Salazar (c. 1650-1715). Vol. I: Obras en Latín* [Tesoro de la Música Polifónica en México, XV]. México, CENIDIM, 2016, pp. 274-279.

³¹ Agradezco a mis becarios Carolina Reyes Velázquez y Edgar Isaac Gómez Álvarez la ayuda en la elaboración de los ejemplos musicales de este artículo.

Tabla 26.4: División de partes en el salmo *Dixit Dominus* de Juan Gutiérrez de Padilla.

Traducción	Línea	Texto en latín	Final
1. Dice Dios a mi Señor:	1	1. <i>Dixit Dominus Domino meo:</i>	
siéntate a mi derecha	2	<i>sede ad dextris meis:</i>	
hasta que haga con tus enemigos	3	<i>donec ponam inimicos tuos</i>	
un estrado para tus pies.	4	<i>scabellum pedum tuorum.</i>	Re
2. El poder de tu cetro	5	2. <i>Virgam virtutis tuae</i>	
lo extenderá el Señor desde Sion:	6	<i>emittet Dominus ex Sion:</i>	
Dominará las entrañas de tus enemigos.	7	<i>dominare in medio inimicorum tuorum.</i>	
3. Desde el primer día	8	3. <i>Tecum principium</i>	
contigo estará mi poder	9	<i>in die virtutis tuae</i>	
en el esplendor de la santidad:	10	<i>in splendoribus sanctorum:</i>	
en el seno materno,	11	<i>ex utero</i>	
antes del amanecer, te he engendrado.	12	<i>ante luciferum genui te.</i>	
4. Lo ha jurado el Señor,	13	4. <i>Juravit Dominus,</i>	
y no ha de retractarse:	14	<i>et non paenitebit eum:</i>	
Tú eres sacerdote para la eternidad	15	<i>Tu es sacerdos in aeternum</i>	Re
según el orden de Melquisedec.	16	<i>secundum ordinem Melchisedec.</i>	
5. A tu derecha el Señor,	17	5. <i>Dominus a dextris tuis,</i>	
en el día de su ira aplastará a los reyes.	18	<i>confregit in die irae suae reges.</i>	Re
6. Juzgará a las naciones,	19	6. <i>Judicabit in nationibus,</i>	
amontonará ruinas	20	<i>implebit ruinas</i>	
y triturará cabezas	21	<i>conquassabit capita</i>	
por toda la tierra.	22	<i>in terra multorum.</i>	
7. Beberá del torrente del camino,	23	7. <i>De torrente in via bibet:</i>	
y su cabeza será exaltada.	24	<i>propterea exaltabit caput.</i>	Re
8. Gloria al Padre y al Hijo	25	8. <i>Gloria Patri et Filio</i>	
y al Espíritu Santo:	26	<i>et Spiritui Sancto:</i>	
como era en un principio,	27	<i>sicut erat in principio,</i>	
ahora y siempre,	28	<i>et nunc ex semper,</i>	
por los siglos de los siglos. Amén.	29	<i>et in saecula saeculorum. Amen.</i>	Re

Ni las cadencias señaladas ni la declamación homofónica y homorrítmica del verso “Tú eres sacerdote para la eternidad según el orden de Melquisedec” que se observa en el Ejemplo musical 26.1 resultan extraordinarios; al contrario, representan procedimientos estandarizados y frecuentes dentro del estilo de la época. En la versión polifónica de Gutiérrez de Padilla, el verso no resalta por el empleo de recursos excepcionales, sino por su uso estratégico y por la manera como esos mismos recursos se acumulan para crear un efecto de culminación y cierre justo en la afirmación “*Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec*” (líneas 15 y 16 de la Tabla 26.4). Destacan los siguientes elementos: primero, Gutiérrez de Padilla solo utilizó imitación en “*dominare in medio inimicorum tuorum*” y “*Juravit Dominus*” (líneas 7 y 13). Esta última línea antecede y crea un contraste con el cambio de textura musical que ocurre en la afirmación “*Tu es sacerdos in aeternum*” de la línea 15. Segundo, la triple repetición de una frase con intercambio entre coros y terminación conjunta que se escucha en “*Tu es sacerdos*” (Ejemplo musical 26.1, cc. 52-54) solo ocurre anteriormente en “*ex utero*” (línea 11), una combinación que no parece fortuita, como más adelante se verá. Tercero, la relación texto-música de “*secundum ordinem Melchisedec*” (Ejemplo musical 26.1 cc. 55-61) se diferencia de los pasajes anteriores porque es la primera vez que se escucha una repetición tipo eco como ocurre en el “Melchisedech”

del Coro 1 del c. 57 (Ejemplo musical 26.1), o en la repetición de este mismo nombre al final del pasaje (ver entradas en marcadas en Ejemplo musical 26.1, Coro 2, cc. 59-61)³². Cuarto, a lo anterior se suma que, aunque la mayoría de los versos elaborados homofónicamente comienzan con el mismo ritmo en todas las voces, y aunque en muchos la homorritmia prevalece, la música comprendida en el Ejemplo musical 26.1 representa la conjunción de enunciaciones homorritmicas más extensa de todo el salmo³³.

52

Ti 1 um. Tu es sa-cer - dos in ae-ter - num

A 1 um. Tu es sa-cer - dos in ae-ter - num

T 1 um. Tu es sa-cer - dos in ae-ter - num

B 1 um. Tu es sa-cer - dos in ae-ter - num

Ti 2 Tu es sa-cer - dos tu es sa-cer - dos in ae-ter - num se-cun-dum or - di - nem Mel - chi - se -

A 2 Tu es sa-cer - dos tu es sa-cer - dos in ae-ter - num se-cun-dum or - di - nem Mel - chi - se -

T 2 Tu es sa-cer - dos tu es sa-cer - dos in ae-ter - num se-cun-dum or - di - nem Mel - chi - se -

B 2 Tu es sa-cer - dos tu es sa-cer - dos in ae-ter - num se-cun-dum or - di - nem Mel - chi - se -

57

Mel - chi-se - dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel - chi - se - dech Do

Mel - chi-se - dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Do

Mel - chi-se - dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel - chi - se - dech Do

Mel - chi-se - dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel - chi - se - dech Do

dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech Mel - chi - se - dech

dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

dech se - cun-dum or - di - nem Mel - chi - se - dech

Ejemplo musical 26.1: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, cc. 52-61.

³² Lo importante aquí es el momento en el que ocurre, ya que la reiteración de un texto que primero se escucha en un coro y luego en los dos coros es, sin duda, uno de los recursos más básicos y comunes de la escritura polioral.

³³ Antes de este pasaje de cierre, la repetición a ocho voces de un enunciado ocurre en “*scabellum pedum tuorum*” con una textura muy diferente y uso de hipotiposis; en “*in die virtutis tuae*”, donde seis voces tienen el mismo ritmo, pero sin eco de alguna palabra; y en “*in splendoribus sanctorum*”, en donde el tiple no sigue el ritmo de las otras voces.

Resumiendo, la Tabla 26.5 muestra los versos de la primera parte del salmo, su asignación a uno u otro coro y algunos comentarios que sirven para mostrar que se trata de una elaboración polifónica bastante escueta y típica de los salmos litúrgicos polifónicos donde los coros se alternan para cantar los versos que integran el texto. En el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla, los coros solo participan juntos en la segunda mitad de un verso, o en la repetición de una frase o verso completo. Estas características, y el que el compositor incluyera la elaboración polifónica de la doxología, dejan ver que, sin duda alguna, en la composición de esta obra Gutiérrez de Padilla tenía en mente su empleo en servicios litúrgicos. Simultáneamente, eso no evita que circunstancias del momento se colaran en la mente del compositor o se incluyeran deliberadamente. Después de todo, el compositor trabajó diez años con uno de los obispos más interesantes y, a la vez, controvertidos de su tiempo.

Tabla 26.5: Distribución de texto entre coros en la primera parte del *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla.

Salmo	Coro	Observaciones
1. <i>Dixit Dominus Domino meo:</i>	C1	Repetición en C1 de “ <i>Domino meo</i> ”
<i>sede ad dextris meis:</i>	C2	
<i>donec ponam inimicos tuos</i>	8v	
<i>scabellum pedum tuorum.</i>	C1	Se repite completo a 8v
2. <i>Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:</i>	C2	Repetición en C2 de “ <i>Dominus ex Sion</i> ”
<i>dominare in medio inimicorum tuorum.</i>	C1	Contrapunto imitativo*
3. <i>Tecum principium</i>	C2	
<i>in die virtutis tuae</i>	8v	
<i>in splendoribus sanctorum:</i>	C1	Se repite completo a 8v
<i>ex utero</i>	C2 – C1 – C2	y 4ª repetición a 8v
<i>ante luciferum genui te.</i>	C1	
4. <i>Juravit Dominus,</i>	C2	Entran en imitación: Te, Ti, Alto y Bajo**
<i>et non paenitebit eum:</i>	C1	
<i>Tu es sacerdos</i>	C2 – C1 – C2	
<i>in aeternum</i>	C2	Repite “ <i>Melchisedec</i> ” en C1
<i>secundum ordinem Melchisedec.</i>	8v	Repite completo “ <i>secundum ordinem Melchisedec</i> ”
	8v	Repite una vez más “ <i>Melchisedec</i> ”
* Duplicaciones de palabras y frases para balancear duración de líneas melódicas.		
** Tenor, Tiple y Alto repite “ <i>juravit Dominus</i> ”.		

Dixit Dominus y el patrocinio de la Virgen María

El *Dixit Dominus* de Gutiérrez de Padilla pudo haberse usado en las celebraciones de la consagración de la catedral por razones que van más allá de la situación personal del obispo. Las transcripciones que se muestran en el Ejemplo musical 26.2 ayudan a comparar dos pasajes de esta obra: el intercambio que ocurre entre coros en los compases 37-39 al comienzo de “*ex utero ante luciferum genui te*” (en el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado) y “*Tu es sacerdos in aeternum*” en los compases 52-54. En los dos lugares se ve un arribo en una tríada mayor sobre Fa. En “*Tu es sacerdos*” se escucha como antecedente del final de la primera parte del salmo (como puede verse en el Ejemplo musical 26.1), mientras que en “*ex utero*” se escucha dentro de una marcada articulación al interior de un verso. Si bien el tejido métrico y rítmico de los dos pasajes hace que cubran funciones diferentes en términos de estructura formal, llama la atención la similitud entre los dos momentos: la distribución de voces, el contorno melódico con el que cada una de ellas llega al punto cadencial, y el intercambio antifonal en-

tre coros que no ocurre en ningún otro lugar durante la primera parte del salmo. ¿Por qué utilizar esta combinación de recursos en dos momentos tan cercanos? La proximidad entre ambos pasajes obliga al escucha más distraído a relacionarlos, particularmente en el siglo XVII ya que se trata de un texto ampliamente conocido no solo para cualquier sacerdote, sino para los seglares más educados. Además, por ocurrir a la mitad de la idea narrativa (“*ex utero ante luciferum genui te*”), la demarcación aparece en un momento nada esperado en relación a la manera como se ha venido desarrollando la entrega musical de los versos. Otro elemento que une ambos pasajes es su contextualización en términos de textura musical, dado que el resto del verso se declama de manera homofónica y homorrítmica en un solo coro. Todo esto hace que “*Tu es sacerdos in aeternum*” se sienta como la repetición de “*ex utero*”.

ex utero ante luciferum genui te (Aún en el seno materno, antes de la aurora)

Tu es sacerdos in aeternum (Tu serás sacerdote por siempre)

Ejemplo musical 26.2: Juan Gutiérrez de Padilla, *Dixit Dominus*, comparación entre cc. 37-40 y 52-55.

La exégesis cristiana vincula la traducción al latín del texto del *Dixit Dominus* con una representación profética y mesiánica de la Trinidad donde el verso “*utero ante luciferum genui te*” alude a María como madre de Dios. En esta lectura, Dios Padre le dice a Dios Hijo: “Contigo estará mi poder desde el primer día en el esplendor de la santidad. En el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado”. Por otro lado, el personaje de Melquisedec se reinterpreta en el cristianismo como el inicio de la línea de sacerdocio a la cual pertenece Jesús (lo cual se recuerda en la plegaria eucarística tridentina antes mencionada). Por esta razón, la conexión que realiza Gutiérrez de Padilla entre “*ex utero*” y “*Tu es sacerdos*” se puede explicar como un intento por subrayar que María, madre de Jesús, es también protectora/patrocinadora del sacerdocio. En esta interpretación, la elaboración polifónica de Gutiérrez de Padilla muestra cómo un compositor de la época puede introducir un comentario de corte teológico en la música –el tema es frecuente en la iconografía de la época y los estudios del maestro de capilla promoverían este tipo de aproximación, puesto que era sacerdote con grado de licenciatura–. Si bien hasta el momento resulta imposible deducir cuándo escribió esta obra, su interpretación en el novenario se vuelve particularmente pertinente, dado que la catedral está dedicada a la Virgen María: “La bendijo y consagró el mismo señor Obispo con la solemnidad que se referirá, en 18 de abril de este año de 1649, dedicándola a gloria y honra de la Inmaculada Concepción de la Purísima y siempre Virgen María, Madre de Dios”³⁴. Al respecto, cabe recordar el significado doble de este tema, ya que uno es el papel de María como madre de Dios y otro el de su Inmaculada Concepción. Este último no se refiere a la manera como María concibe, sino a cómo fue ella concebida, un tema muy discutido en la época respecto a los antecedentes de pureza que María debía tener para poder convertirse en la madre de Jesús.

El *Dixit Dominus* y la coronación de la Virgen

La presencia del verso “siéntate a mi derecha” en el inicio del salmo ha hecho que el *Dixit Dominus* se considere un texto de entronización y esta es la interpretación más difundida dentro del campo de la historia del arte³⁵. El fundamento de las imágenes que sientan a Cristo a la derecha de Dios Padre aparece en la recepción cristiana de este salmo, por ejemplo en el evangelio de San Marcos, cuando establece “El Señor Jesús, después de haber hablado con ellos, fue levantado a los cielos y está sentado a la diestra de Dios”³⁶. Lo mismo sucede en la ampliación del Credo niceno del primer Concilio de Constantinopla, donde “*sedet ad dexteram Patris*” (está sentado a la derecha del Padre) aparece ya como dogma. El tercer verso, que incluye “*in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te*” (en el esplendor de la santidad: en el seno materno, antes del amanecer, te he engendrado) presenta un verdadero reto, con traducciones muy diferentes. Si bien las versiones en latín no son sino interpretaciones cristianas de los textos hebreos, para Luis Alonso Schökel y Cecilia Carniti “este es un verso imposible de explicar: palestra donde se ejercita el ingenio de los filólogos sin que ninguno dé con la solución. El número de las propuestas es directamente proporcional a las dificultades del texto”³⁷. No es este el lugar para entrar en una discusión de las diferentes lecturas del tercer verso, o del salmo completo, pero cabe

³⁴ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 17.

³⁵ Para un recuento de las diferentes interpretaciones del salmo, se recomienda Schökel, Luis Alonso; y Carniti, Cecilia. *Salmos. Traducción, introducciones y comentario. Salmos 73-150*. Pamplona, Editorial Verbo Divino, 1993, pp. 654-666.

³⁶ *Evangelio de San Marcos*, capítulo 16, versículo 19: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, p. 1222.

³⁷ Schökel, L. A.; y Carniti, C. *Salmos...*, p. 663.

apuntar que, en la revisión del texto hebreo y de las interpretaciones posteriores de su traducción al latín –entre ellas la realizada por Schökel y Carniti–, el verso puede incluir un sentido de investidura real que incluye a María, ya que se trata de “un nacimiento o adopción por parte de Dios”³⁸. Este derivado adquiere relevancia en el contexto en el que vive Gutiérrez de Padilla porque, dentro de la iconografía cristiana, las representaciones de la coronación de la Virgen, como la que aparece en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla (Figura 26.1) eran comunes. En este caso, se trata de un cuadro que el compositor debió haber visto pintar al mismo tiempo que preparaba la música para la consagración. Tamariz describe, de manera un tanto tautológica, cómo la pintura de Pedro García Ferrer representa una coronación que corona la totalidad del Altar de los Reyes:

En el último cuerpo en la entrecalle principal se admira un lienzo de la Coronación de la Sacratísima Virgen, del mismo excelente pincel del licenciado Pedro García Ferrer, tiene de alto veinte y cuatro palmos, y de ancho diez y seis, está rodeado y adornado de relevadas figuras y brutescos y el remate corona todo el retablo con indecible hermosura³⁹.

Finalmente, como puede verse en la Figura 26.1, en la composición del Altar de los Reyes los dos cuadros de García Ferrer resumen varios de los principales temas del salmo *Dixit Dominus*. El superior muestra a Dios hijo sentado a la derecha de Dios Padre a punto de colocarle la corona a la Virgen María. La estructura claramente conecta visual y temáticamente el cuadro superior con el central, de mayor formato, en donde aparece la Inmaculada ya coronada.

“que es muy barato ofrecer y restituir diez a quien me da y enriquece”

Como se discutió en un apartado anterior, Gutiérrez de Padilla subraya el nombre de Melquisedec en el final de la primera parte de su *Dixit Dominus*. La reiteración es ciertamente una manera eficaz de terminar la primera parte del salmo, aunque también el compositor pudo haberlo hecho con un propósito más específico, pero ahora desconocido. Cualesquiera que fueran las intenciones originales, la reiteración lo subraya y las representaciones del legendario rey de Salem en vitrales y mosaicos dentro de las iglesias son comunes; Melquisedec representa el binomio sacerdote/rey que se traduce en poder sagrado/poder humano, un tema problemático tanto para el judaísmo como para el cristianismo. Al mismo tiempo, Melquisedec viene a legitimar, o por lo menos ejemplificar, el manejo justo del diezmo, tal como aparece en el *Génesis*:

[...] y Melquisedec, rey de Salem, sacando pan y vino, como era sacerdote del Dios Altísimo, bendijo a Abram, diciendo:

“Bendito Abram del Dios Altísimo, el dueño de cielos y tierra. Y Bendito el Dios Altísimo que ha puesto a tus enemigos en tus manos”.

Y le dio Abram el diezmo de todo⁴⁰.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 28.

⁴⁰ *Génesis*, Capítulo 14, versículos 18-20; *Sagrada Biblia...*, p. 44.



Figura 26.1: Catedral de Puebla, Altar de los Reyes. Pintor: Pedro García Ferrer (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

La temática de los diezmos figura prominentemente en documentos, publicaciones y cartas pastorales de Palafox directamente relacionadas con la consagración de la catedral. Aunque desconozcamos si se mencionó en un sermón dominical, o en una ceremonia en donde se pudiera haber interpretado el *Dixit* de Gutiérrez de Padilla, la importancia del tema justifica que se aborde brevemente en este capítulo. Las desavenencias entre Palafox y los jesuitas, ampliamente documentadas desde puntos de vista antagónicos, se originaban principalmente en querellas de dinero y poder. El punto de vista de Palafox aparece también en numerosos documentos, entre ellos, en la carta al cardenal Panziroli

anteriormente citada cuando afirma: “pues su Santidad puede fácilmente reconocer con su admirable juicio y excelente sabiduría y experiencia cuántos daños causa en la Iglesia la potencia y riquezas de los Padres Jesuitas”⁴¹. Sin embargo, el tema de los diezmos se extendía a otros asuntos relacionados directamente con la consagración de la catedral angelopolitana: no solo por el regreso del obispo a España, sino por la subsistencia misma de la catedral. Refiriéndose a la *Carta pastoral a la debida paga de diezmos y primicias* donde Palafox explica a los poblanos la importancia del pago de diezmos, Álvarez de Toledo aborda la visión y legitimación del poder desde un ángulo que remite a la figura de Melchisedec, aunque la historiadora no lo menciona:

[...] para Palafox, los principios del correcto ejercicio del poder eclesiástico eran exactamente los mismos que los del poder político temporal. Así lo demuestra la carta pastoral que redactó con el propósito de convencer a los feligreses de Puebla de que pagaran diezmos a la catedral. El vínculo entre el obispo y su rebaño, les dijo, era similar a la relación entre el gobernante y los gobernados: ambos se basaban en compromisos recíprocos dirigidos a garantizar el bienestar común⁴². Al igual que el rey español estaba obligado a recompensar a sus súbditos por su fidelidad y apoyo económico, la Iglesia diocesana tenía que retribuir a los fieles a cambio de sus sacrificios personales y materiales. Un buen ejemplo era el pago de los diezmos. Palafox intentó tranquilizar a los poblanos asegurándoles que de su contribución se beneficiaban no solo el obispo y sus sacerdotes, sino el conjunto de la comunidad, por tres razones fundamentales: porque los diezmos permitían sufragar una instrucción espiritual adecuada; porque al calcularse los diezmos sobre la base de la producción agrícola, el obispo tenía tanto interés como los vecinos en fomentar la agricultura y ayudar a los terratenientes; y por último, porque la abrumadora mayoría de los párrocos eran criollos, de manera que el dinero de los diezmos acababa revirtiendo a los propios vecinos y naturales de Puebla⁴³.

Y de ahí Álvarez de Toledo pasa a citar la *Carta pastoral* a la que se viene refiriendo, en donde el mismo Palafox explica que el pago de diezmos tiene sentido “porque los hospitales y seminarios están en la misma tierra, allí se gasta, allí se sustentan hijos, sobrinos y deudos de los mismos diezmatarios, las huérfanas que se casan en gran número, todas son del obispado”⁴⁴.

De los múltiples documentos donde Palafox habla de diezmos resulta pertinente brevemente citar el que más directamente se relaciona con la consagración y que publicó Tamariz anexo a su crónica de 1650: la *Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron y con su orden acabo el dicho señor obispo*⁴⁵. En este documento, el obispo aborda el pago del diezmo después de una larga descripción de las tribulaciones de Jacob, su visión de una escalera de ángeles que conecta el cielo con la tierra y su decisión de levantar un altar en el lugar de la piedra donde había reposado su cabeza para descansar. Así describe Palafox lo que Jacob pensó en ese momento:

⁴¹ Moriones, I. “Las cartas de Juan de Palafox a Inocencio X...”, p. 274.

⁴² Palafox de Mendoza, Juan. *Carta pastoral a la debida paga de diezmos y primicias*, citado por Álvarez de Toledo, C. *Juan de Palafox. Obispo y virrey...*, p. 114. Como explica la historiadora a pie de página, esta carta “fue publicada por primera vez en Puebla en 1646, pero la versión conocida aparece en Osma en 1657. Fue incluida en *Obras*, III, parte 2, pp. 257-331; también en *Tratados Mexicanos* I, pp. 125-162”, que es la versión utilizada por Álvarez de Toledo.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Citado por Álvarez de Toledo, C. *Juan de Palafox. Obispo y virrey...*, p. 114.

⁴⁵ Palafox de Mendoza, Juan. “Carta pastoral del Ilustrísimo señor Obispo de la Puebla de los Ángeles, Don Juan de Palafox y Mendoza; previniendo los ánimos de los fieles de su obispado a la consagración del real templo de su catedral, que los invictísimos reyes, nuestros señores, fundaron y con su orden acabo el dicho señor obispo”. Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 111 (énfasis de la autora).

[...] y será (dice) esta piedra que he levantado, Casa de Dios, como quien averigua por los efectos las causas, y dice, si habiendo yo orado aquí, después me suceden las gracias y las mercedes que pido, sin duda alguna, fue el templo y casa de Dios; porque en los templos e iglesias, es principalmente en el mundo, donde se despachan con toda seguridad las gracias y mercedes. *Y luego ofreció los diezmos de todo lo que le diesen; porque nacieron los diezmos con las iglesias, como quien señala la carga, y luego ofrece la congrua sustentación. Y promete diezmos, porque conoce, que todo cuanto tuviere es de Dios, por eso ofrece la décima parte de aquello que Dios le diere, que es muy barato ofrecer y restituir diez a quien me da y enriquece*⁴⁶.

Tamariz no solo incluye esta *Carta pastoral* completa como anexo de su libro, sino que la menciona en el inicio del capítulo en que describe la consagración, significativamente, junto al tema de entronización:

Acabándose ya y perfeccionándose este hermosísimo templo, se leyó un edicto en que se refería la instancia y ruegos que entre ambos cabildos, el clero y el pueblo habían hecho con su Señoría Ilustrísima para que lo consagrara y que así señalaba para este santo y reverente acto el domingo diez y ocho de abril de este presente año de 649, encargando al pueblo que el día antecedente ayunase, como lo disponen las eclesiásticas reglas, para que así *su Divina Majestad* se dignase de visitar, alentar y asistir en la consagración, y haciendo morada suya el templo material, *se sirviese de hacer para sí trono formal a las almas de los fieles*.

Asimismo para consuelo de todo el Obispado y para que todo el pueblo con mayor devoción y fervor esperase un día tan solemne, y después concurriese a la consagración y a adorar a Dios en su santo templo, y valerse de la intercesión de su Purísima Madre y demás santos, con humildad, fervor y devoción; *su Señoría Ilustrísima con singular celo les previno con una carta pastoral, ponderando en ella las gracias y beneficios que Dios obra por las iglesias consagradas, su antiguo culto y cuanta atención y reverencia se les debe*, y como no sean tanto porque necesite Dios de ellas, cuanto porque nosotros en ellas nos hagamos templos formales de su divina gracia⁴⁷.

Sin duda, el enunciado “su Divina Majestad” se refiere a Dios, pero implica también su representación del mundo terrenal mediante la jerarquía episcopal: la cátedra o trono catedralicio. Tanto Palafox como Tamariz se esfuerzan en dejar claro que la Iglesia es una forma de gobierno que comprende lo divino y lo tangible y que por ello necesita los diezmos de los fieles a los que no solo atiende espiritualmente, sino también materialmente mediante hospitales y escuelas.

El Credo de la misa *Ego flos campi*

Como se expuso en apartados anteriores, la distribución de las misas del novenario subraya la importancia del cabildo catedralicio como cuerpo de gobierno, particularmente en la antesala del viaje de un obispo que no sabe si va a volver. De hecho, Palafox conservó el nombramiento hasta poco antes de asumir el obispado de Osma el 24 de noviembre de 1653. Durante cuatro años y medio el atribulado obispo no quiso aceptar ninguna otra posición y tampoco se le sustituyó, aunque resulta claro que no había intenciones de regresarlo a la Nueva España.

Es posible que en 1649 tanto la responsabilidad que recaía en el cabildo eclesiástico, como las diferencias de opiniones que se acrecentaron en algunos de sus miembros hacia 1647, despertaran en Gutiérrez de Padilla –o en el mismo Palafox– el deseo de incluir al cabildo, de manera simbólica, en el Credo de la misa de consagración de la catedral. Como lo señaló Ricardo Miranda en su artículo sobre

⁴⁶ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 121.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 44-46 (énfasis de la autora).

estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi*, la repetición de palabras en las distintas partes que integran esta obra es emblemática⁴⁸. Respecto al tercer movimiento, Miranda señaló que las veintisiete repeticiones de la palabra “credo” podrían estar vinculadas al valor simbólico que 3 x 3 x 3 llega a tener dentro del cristianismo⁴⁹. Por mi parte, en el citado artículo de 2017 propuse que el número podría estar relacionado con una representación del cabildo catedralicio, integrado por veintisiete miembros, pero no incursioné en ningún otro tipo de fundamentación o análisis musical⁵⁰. Resulta prácticamente imposible pensar que el número de repeticiones de la palabra “credo” sea accidental porque, para lograrlo, Gutiérrez de Padilla tuvo que sacrificar las posibilidades musicales que brinda la división entre coros y limitar la actividad de uno de ellos a la enunciación de “credo”. En la disposición de coros separados de la época esto hace que la estrategia no solo sea claramente audible, sino absolutamente obvia. Además, el texto del Credo no se divide naturalmente en veintisiete enunciados, por lo que Gutiérrez de Padilla tuvo que aprovechar algunas frases breves para insertar las intervenciones antifonales de “credo”, como lo muestra el Ejemplo musical 26.3 en el caso de “Dios de Dios”, “Luz de Luz”, “Dios verdadero de Dios verdadero”.

17

Ti 1 De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

A 1 De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

T 1 De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

B 1 De-um de De-o lu-men de lu-mi-ne De-um ve-rum de De-o ve-ro

Ti 2 cre-do cre-do cre-do cre-do

A 2 cre-do cre-do cre-do cre-do

T 2 cre-do cre-do cre-do cre-do

B 2 cre-do cre-do cre-do cre-do

Ejemplo musical 26.3: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo, cc. 17-22.

Gutiérrez de Padilla incluye dos articulaciones internas que le dan al movimiento una división tripartita con una distribución de los veintisiete “credos” agrupados 13 + 7 + 7. La Figura 26.2 muestra una imagen del libro polifónico 15 dedicado a Gutiérrez de Padilla en donde se ve cómo en “*Crucifixus etiam pro nobis*” el Coro 2 se encarga de continuar con el desarrollo polifónico del texto mientras que el Coro 1 asume las intervenciones antifonales⁵¹. La división 13 + 7 + 7 indica intencionalidad, por la repetición del número 7 y porque en otros movimientos de la misma misa también hay palabras clave

⁴⁸ Miranda, Ricardo. “De Ángeles también el coro: estética y simbolismo en la misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla”. *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Gustavo Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano, 2010, pp. 131-153.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰ Vilar-Payá, L. “Lo histórico y lo cotidiano...”, p. 157.

⁵¹ AHVCMP-SM, Libro de polifonía 1, fols. 33v-34r.

que se repiten 13 veces. La más notable se escucha en el *Christe* del *Kyrie*. Las agrupaciones de 13 no son raras en un contexto catedralicio. De hecho, ocurren con normalidad en la manera como se ordenan las sillas de los cabildos en el muro más angosto del coro donde la sillería queda de cara al altar mayor. En esta formación propia de las catedrales españolas de los siglos XVI y XVII⁵², la silla episcopal se coloca en el centro y con frecuencia tiene seis de cada lado, como sucede en muchas catedrales, entre ellas la de Jaén, la cual sirvió como modelo para las catedrales de Puebla y de la capital del virreinato⁵³. La simbología más obvia es Cristo y los apóstoles, que también representan las doce tribus de Israel. Ahora bien, si Gutiérrez de Padilla pensó en 27 como una representación del cabildo catedralicio, eso no quiere decir que su *Credo* represente personas específicas, ya que rara vez los cabildos tenían todos los puestos cubiertos. Como advierte Leticia Pérez Puente, hacia mediados del XVII solo México, Puebla y Lima habían logrado tener cabildos completos⁵⁴. Incluso, en la fecha de la consagración de la catedral poblana, el deán no estaba. En este contexto, el 27 es un número simbólico de la cantidad de sacerdotes que integran la comunidad orante que también funciona como cuerpo administrativo de la catedral.



Figura 26.2: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, *Credo*. AHVCMP, Sección Música, Libro de polifonía 15, fols. 34v-35r (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

⁵² Navascués Palacio, Pedro. *Teoría del coro de las catedrales españolas*. Discurso de académico electo, leído en el acto de su recepción pública el 10 de mayo de 1998. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, pp. 26-35.

⁵³ La sillería de la Catedral de Puebla se elaboró posteriormente. En términos espaciales permite el ordenamiento simétrico 6 + 1 + 6, como se ve en la de Jaén. En Puebla, no obstante, se dejaron vacíos los dos espacios que rodean la silla arzobispal, de tal manera que el ordenamiento que se ve en la actualidad es 5 + 0 + 1 + 0 + 5. Para un estudio sobre el caso de la Catedral de Jaén, véase Domínguez Cubero, José. *El coro de la Catedral de Jaén. Maestros, simbología y vicisitudes históricas*. Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.

⁵⁴ Pérez Puente, Leticia. "Los cabildos de las catedrales indianas, siglos XVI y XVII". *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, XXXII, 1 (2015), pp. 23-52, p. 37.

La misa de Gutiérrez de Padilla no sería el único lugar con una representación del Cabildo de la Catedral de Puebla agrupado en 13 + 14 que involucre a Palafox. Me refiero al cuadro de mediados del siglo XVIII conocido como *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla*, generalmente atribuido al pintor poblano Luis Berrueco, de quien se conocen varias obras, pero no sus datos de nacimiento y muerte (Figura 26.3)⁵⁵. En este caso, para sumar veintisiete sacerdotes el pintor recurrió a un patrón iconográfico que coloca doce canónigos de cada lado de la Inmaculada y añade tres obispos: del lado izquierdo se ve a fray Julián Garcés, primer obispo de Tlaxcala-Puebla, de 1525 a 1542 y, junto a la Inmaculada, a Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo de 1743 a 1763, tiempo de realización del cuadro. Resalta que del lado derecho, en donde aparecen trece sacerdotes, el obispo Palafox sea uno de ellos, junto a la Inmaculada seguido por doce canónigos. Acompañan a cada uno de ellos veintisiete ángeles pequeños que muestran escudos con alabanzas a la Virgen.



Figura 26.3: Sacristía de la Catedral de Puebla, Luis Berrueco (atrib.), *El Patrocinio de la Virgen María al clero de la Diócesis de Puebla* (Foto: la autora). Reproducida con autorización.

Aunque Gutiérrez de Padilla no conoció este cuadro, sí debió de haber visto a Pedro García Ferrer terminar las pinturas del Altar de los Reyes entre 1648 y 1649. Como se mencionó anteriormente, al momento de su consagración la Catedral de Puebla quedó dedicada a Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción. Esa advocación mariana del templo catedralicio quedó plasmada en el título de la misa *Ego flos campi*, el cual viene del verso “Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles” del libro *Cantar de los Cantares*⁵⁶. Cabe recordar que cuando se consagró la catedral, en el lugar del actual altar mayor había un tabernáculo del cual hoy solo tenemos referencias escritas, entre ellas la de Tamariz cuando describe la “hechura de plata y oro de la Purísima Concepción de la Virgen” con un lirio en la mano izquierda:

[...] una túnica tallada de recamados de cinceladas hojas, el manto es dorado y grabado, todo con especial sutileza de flores y diferentes lazos perfilados con buril, las manos encarnadas de pulimento con el rostro, que bellísimo sobre toda humana hermosura está en elevación, en la mano derecha tiene una palma y en la siniestra un lirio⁵⁷.

⁵⁵ María Isabel Fraile Martín lo atribuye a José Joaquín Magón; Fraile Martín, María Isabel. “La iconografía mariana en la Catedral de Puebla, México”. *Norba: revista de arte*, XXVII (2007), pp. 191-215, p. 209.

⁵⁶ *Ego flos campi, et lilium convallium* en *Canticum Canticorum*, Capítulo II, verso 1. *Ex Biblia Sacra Vulgata Editione. Sixti V. et Clementis VIII.* Londres, Samuel Bagster & Sons, 1977, p. 428.

⁵⁷ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 36.

Esta misma advocación mariana se escucha en el Credo cuando Gutiérrez de Padilla rompe el esquema antifonal en las últimas tres palabras de la elocución “por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo” y, con un claro recurso a hipotiposis, “bajó del cielo” pasa del primer coro al segundo. El pasaje conduce a un significativo momento en donde el compositor realmente aprovecha la policoralidad a ocho voces, y corresponde al texto “se encarnó por obra del Espíritu Santo de María la Virgen y se hizo hombre” (Ejemplo musical 26.4). El cambio coincide con el momento dentro del Credo donde la comunidad que escucha la misa tridentina debe arrodillarse e inclinar la cabeza.

32

Ti 1 Et in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

A 1 Et in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

T 1 Et in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

B 1 Et in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

Ti 2 cre - do Et in-car-na - tus est de Spi - ri -

A 2 cre - do Et in-car-na - tus est de Spi - ri -

T 2 cre - do Et in-car-na - tus est de Spi -

B 2 cre - do Et in-car-na - tus est de Spi -

39

Ti 1 ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

A 1 ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

T 1 ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

B 1 ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

Ti 2 tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne cre - do

A 2 tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne cre - do

T 2 ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne cre - do

B 2 ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne cre - do

Ejemplo musical 26.4: Juan Gutiérrez de Padilla, misa *Ego flos campi*, Credo, cc. 32-46.

Conclusiones

Las analogías entre la narración de Tamariz y el repertorio del Legajo 28 ciertamente invitan a pensar que los ocho libretes conservados en el Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano

de Puebla corresponden con un plan elaborado por Gutiérrez de Padilla, previendo los momentos más significativos de las festividades relacionadas con la consagración de la Catedral de Puebla y la despedida del obispo Palafox. Hasta el momento no se ha encontrado un documento que establezca de manera explícita y absoluta que las obras contenidas en estos libretes se interpretaron en los momentos que sugiere la comparación entre la notable crónica y el repertorio del Legajo 28. Al mismo tiempo, una vez que se ha descubierto la afinidad de ambas fuentes, resulta tentador tratar de entender cuáles son los posibles vínculos entre música, celebración litúrgica y momento histórico-político, sobretodo por tratarse de un compositor y un obispo de singular transcendencia. No intentarlo sería prácticamente irresponsable.

Independientemente de la relación que cada una de estas obras pueda llegar a tener con la consagración, el novenario y la misa de despedida del obispo, el análisis revela indicios de su intención simbólica. Tanto el *Dixit Dominus* como el Credo de la misa *Ego flos campi* representan situaciones que los musicólogos debemos tratar de comprender, no solo señalar. En el caso del *Dixit Dominus*, la cercanía, prácticamente repetitiva, de los pasajes que desarrollan polifónicamente las enunciaciones “*ex utero*” y “*Tu es sacerdos*” invitan a pensar que el compositor realiza un comentario de corte teológico. Asimismo, sobre las veintisiete repeticiones de la enunciación “*credo*” del tercer movimiento de la misa *Ego flos campi* he sugerido que Gutiérrez de Padilla alude a la composición del cabildo catedralicio, una comunidad orante central a la organización y gobierno del templo más importante de la diócesis, encabezada por el obispo Palafox. Las dificultades que rodearon el gobierno del obispo no le eran ajenas al compositor, sino conocidas por todos. Al mismo tiempo, los antagonismos ideológicos y sus repercusiones son siempre campo fértil para el tipo de creación simbólica que se ha reseñado y para su interpretación en escenarios como la consagración y las misas del novenario. Los enfrentamientos no eran solamente políticos, sino que tocaban las decisiones más profundas de los personajes involucrados en cuanto a sus respectivas elecciones de vida tanto religiosa como profesional: uno era un notable músico/sacerdote, mientras que el otro era un sacerdote/gobernante que mucho sabía de música⁵⁸.

La reflexión en torno a la recepción del legendario Melquisedec y de los múltiples significados de “trono” y “entronización” como mínimo ayudan a vislumbrar la organización social y mental de la época en la que Gutiérrez de Padilla crea su música. Se espera que también ayude a este fin el pensar la Catedral de Puebla como un templo diferente del que hoy vemos. En lugar del ciprés dieciochesco que hoy sirve de altar mayor, la catedral que vio y vivió el maestro de capilla tenía un tabernáculo en donde se alzaba una Virgen de oro y plata con un manto grabado de flores “con especial sutileza”, una palma en la mano derecha y un lirio en la izquierda, como lo describe Tamariz. La altura de este tabernáculo “diez varas y media” no impedía la vista del Altar de los Reyes⁵⁹, que hasta el día de hoy muestra en alto la coronación de la Virgen pintada por García Ferrer. Este es, ciertamente, el escenario en el que debieron de escucharse, en repetidas ocasiones, el *Dixit Dominus*, la misa *Ego flos campi* y el resto del repertorio contenido en los libretes del Legajo 28; el desgaste natural de los libretes que lo integran demuestra que de eso sí podemos estar seguros.

⁵⁸ Gembero-Ustároz, María. “Muy amigo de música: el obispo Juan de Palafox (1600-1659) y su entorno musical en el Virreinato de Nueva España”. *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana...*, pp. 55-129.

⁵⁹ Tamariz de Carmona, A. *Relación y descripción del templo real...*, p. 33.